Domingo 1º de octubre de 1995

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12



"EL ESTUPIDIARIO"
UN TEXTO DESCONOCIDO DE GUSTAVE FLAUBERT

VIAJE ALREDEDOR DE LA PAVADA

El autor de "Madame Bovary", mientras escribía sus obras, se divertía rescatando citas que ponían en evidencia los disparates –errores, ausencias de estilo, contradicciones y exabruptos– de sus contemporáneos. La reciente edición francesa de esa recopilación parece coincidir con un momento en que la estupidez se reivindica como estilo de vida desde ciertas zonas del cine, la televisión, el periodismo y la publicidad. En las páginas 2/3 se seleccionan algunas de las mejores muestras encontradas por Flaubert, junto a un fragmento del prólogo que Julian Barnes realizó para la publicación de "El estupidiario" y un artículo de Marcos Mayer sobre el "problema Flaubert".

MANUAL DE LA ESTUPIDEZ HUMANA

Gustave Flaubert pasó más de treinta años de su vida copiando de libros, periódicos y conversaciones la quintaesencia de la imbecilidad de su tiempo. El resultado fue un volumen titulado "El estupidiario", destinado a ser la segunda parte de su novela póstuma "Bouvard y Pécuchet". Conocida hasta hoy sólo entre especialistas y de manera fragmentaria, esta obra –que acaba de ser editada en Francia con prólogo de Julian Barnes– es una muestra de la capacidad y la ironía con que Flaubert, como ningún otro escritor, supo rastrear esta deficiencia de la condición humana.

* *Homero.* El objetivo de Homero en *La Ilíada* era consolar a los troyanos de sus pérdidas.

(de J. Balmès, *El arte de llegar a la verdad, filosofía práctica*)

* *Ideas históricas.* ¡El adulterio, he aquí el mal mortal introducido en el corazón de la familia por nuestras costumbres contemporáneas! El adulterio que alguna vez apareció en las sociedades cristianas sólo como un fenómeno aislado.

* La fisiología y la etnografía, mejor enseñadas, pueden testimoniar la unidad de nuestra especie y la identidad de nuestra sangre.

(de P. Felix, *El progreso por el cristianismo*)

* Es hermoso ahogar la historia.

(de Alejandro Dumas, *El Mosquetero*)

* De las divisiones nacionales, resulta el politeísmo.

* *Historia. En Roma todo decayó con la introducción de las sectas filosóficas.* Mientras que los romanos eran felices en practicar la virtud; todo se perdió cuando comenzaron a estudiar.

(de Jean Jacques Rousseau, *El contrato social*)

* El cristianismo se estableció porque Dios estaba celoso de su gloria.

(de Aymé, *Los fundamentos de la fe*)

* *Causa de la decadencia de los imperios.* Jamás pueblo alguno ha perecido por el exceso de vino, *todos* perecieron por el de mujeres.

* La literatura es una nadería que distancia a los hombres de acciones más peligrosas.

(de Jean Jacques Rousseau *Carta a d'Alembert sobre los espectáculos*)

* Hay que aprender ciencias, pero al mismo tiempo saber que son inútiles.

(de Nicole, *De la educación de un príncipe*)

* El gran Albert asegura que si uno es mordido por una persona que acaba de comer lentejas, se muere de inmediato.

(de Mme. de Genlis, *La botánica histórica y literaria*)

* La experiencia de todas las épocas nos prueba que los ángeles tienen una figura humana.

(de E. Swedenborg, en Cahagnet, *Breviario de las maravillas del cielo y el infierno*)

* Uno de los autores cuyos escritos han ejercido la mayor influencia sobre las costumbres de nuestro tiempo, George Sand, fuma cigarros todo el día; y George Sand es una mujer. ¿Se deberán, aunque sea en parte, a la influencia constante de estos cigarros las lamentables páginas en las cuales este autor, de un estilo tan admirable, de un espíritu tan fecundo, ha tratado sin respeto la santidad del matrimonio y la mayoría de las leyes fundamentales de toda sociedad?

(de L.F.-E. Bergeret, *Las pasiones*)

* Las mujeres en Egipto se prostituían públicamente con los cocodrilos.

(de Proudhon, *De la celebración del domingo*)

* La cerveza mal fabricada produce mareos. La insanidad moral de París tal vez provenga de esto.

(de Max Simon, *Del vértigo nervioso y su tratamiento*)

* Química. Envenenamiento por las botas. Se coloca el veneno en un ramo de rosas naturales cuyo aroma, una vez respirado, produce la muerte. Don Juan de Austria, se dice, fue envenenado por un par de botas.

(de Honoré de Balzac, *La confesión de los Ruggeri: "Los venenos y los antídotos en el teatro*)

* *Moral. Moralización por la botánica.* Recomiendo particularmente el estudio de la botánica como apropiada para calmar el espíritu retirando la mirada de las pasiones de los hombres para llevarlos al pueblo inocente de las flores.

(de Chateaubriand, *Revoluciones antiguas*)

* *Curioso. Copiar.* Un cierto número de médicos atribuyen al uso de los pantalones la caída en el desarrollo del aparato genital externo de donde viene la degeneración de la especie humana y la disminución de la población.

(de A. Becquerel, *Tratado elemental de higiene privada y pública*)

* El cordero es devorado por el lobo. Es esta una prueba de la bondad de la Providencia: pues así escapa a la enfermedad y a la vejez.

(de Buckland en J. Simon, *La religión natural*)

* El agua está hecha para sostener esos prodigiosos edificios flotantes que se llaman navíos.

(de Fenelon)

* *Moral religiosa. Ideas chic. Elogio de la Inquisición.* La Inquisición es, por lo tanto, una necesidad lógica en cualquier sociedad.

* El estudio corrompe las costumbres del hombre, altera su santidad, modifica su temperamento y oscurece frecuentemente su razón. Si le enseña alguna cosa, me parecerá que es poca compensación.

(de J. J. Rousseau, *Prefacio de Narciso*)

* El matrimonio es un desinfectante.

(de L. Veuillot, *Los librepensadores*)

* Creación del hombre. Habiéndose todo terminado, tuvo lugar un concilio entre las tres personas divinas.

(de Daux, *Discusiones religiosas en los vehículos públicos*)

* La servidumbre es contraria a la naturaleza, pero ha sido introducida como castigo de los pecados.

(de Santo Tomás de Aquino, *Summa*)

* El juicio final tuvo lugar sin que nadie se diera cuenta. Fue durante este año de 1756. Pero no se sabe el día.

(de Frédéric de La Grange, *El gran libro del destino, repertorio general de las ciencias ocultas*)

* *Mozart.* ¿A qué debe este hombre haber traspasado su tiempo? ¿Es su *Flauta Mágica* otra cosa que un medio de excitar la sensualidad como su *Fígaro* excita la frivolidad y su *Don Juan* los más groseros instintos?

(de Rev. Padre Huguet, *Los recreos permitidos a las personas piadosas*)

* La clase que ha recibido instrucción primaria comete, en proporción, más crímenes que la clase que no ha recibido ninguna instrucción.

(de M. Fayet, *Academia de ciencias morales*)

* *Elogio de la superstición.* La superstición es una obra avanzada de la religión que no hay por qué destruir.

(de De Maistre, *Las tardes de San Petersburgo*)

* Se dice, riendo, que no es difícil procrear: no hacen falta más que dos. Y bien, no es así, hacen falta tres: un hombre, una mujer y Dios entre ellos. Si el pensamiento de Dios permanece lejano a su éxtasis, puede que hagan un niño, pero jamás harán un hombre.

(de George Sand, *Historia de mi vida*)

* Debemos a Alejandro el Conquistador el descubrimiento de esta valiosa legumbre (el frijol). Lo encontró en las riberas del Ganges y la hizo cultivar en sus propios jardines. Por cierto, algunas de sus conquistas no pueden, en nuestra opinión, otorgarle tanta gloria como la de haber protegido el cultivo de esta legumbre tan útil y tan necesaria a todas las clases de la sociedad, pero más indispensable y útil aún para las clases pobres y trabajadoras.

(de Casanova, *Los primeros pasos en la agricultura*)

* Las mamas de la mujer pueden ser contempladas a la vez como objeto agradable y útil.
(de Murat y Patissier, *Diccionario de ciencias médicas*)

* *Estilo eclesiástico.* Señoras, en la marcha de la sociedad cristiana, en los rieles del mundo, la mujer es la gota de agua cuya influencia magnética, vivificada y purificada por el fuego del Espíritu Santo, comunica también el movimiento al convoy social con su impulso benefactor; corre sobre las vías del progreso y avanza hacia los destinos eternos.
Pero, si en lugar de proveer la gota de agua de la bendición divina, la mujer aporta la piedra del descarrilamiento, se producen horrorosas catástrofes.

(de Monseñor Mermillod, *De la vida natural en las almas*)

* El melón ha sido dividido en rodajas por la naturaleza a fin de que sea comido en familia.

(de Bernardin de Saint Pierre)

* Supervisión de costumbres en los colegios de Jesuitas. Cada alumno dormía solo en un cuarto. Puerta con vidrio y claraboya entre los cuartos y pasillo por donde se paseaba un hombre de confianza. Cuidaba a esa juventud como se cuida a un enfermo; *así los temperamentos se robustecían* pues retrasar el crecimiento de un joven es salvarlo.

(de De Maistre, *Cartas y opúsculos inéditos*)

* Este libertinaje de espíritu que se llama libertad de prensa arrebata cada mañana su fuerza intelectual y moral a la sociedad francesa. Es la servidumbre de los espíritus y una violencia tiránica ejercida sobre los espíritus débiles.

(de Monseñor Dupanloup, *De la educación*)

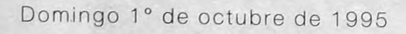
"¡Qué idiota es la vida!"

Los editores de *El estupidiario* eligieron como epígrafes de cada uno de los capítulos que componen el libro, algunos fragmentos de la correspondencia de Flaubert.

"Odio a las novelas" se abre con este párrafo destinado a Louise Colet, su amante: "Releo ahora el *Quijote* en la nueva traducción de Damas-Hinard. ¡Qué libro! ¡Qué poesía alegremente melancólica! El tiempo es gris, el cielo blanquecino y amargo, tierno y extendido como el hastío. Tengo, por horizonte, durante toda la jornada, los dados de azúcar del negocio de un pastelero. Mi dios, ¡qué idiota es la vida!"

También a Louise Colet está dirigida la carta que abre el capítulo titulado "Cuando la ciencia se contradice": "He aprendido muchas cosas de las que querría verme desembarazado. Es posible, como me señalas, que lea demasiado, aunque no leo nada. El estudio agrega poco con el tiempo, pero excita".

El escritor Ernest Chevalier es el destinatario del fragmento que encabeza "Presunción de la filosofía": "En vez de dedicarte tanto al derecho, dedícate a la filosofía, lee a Rabelais, a Montaigne a Horacio o a cualquier otro que haya contemplado la vida en días más tranquilos, y aprende de una vez por todas que no hay que pedirle peras al olmo, sol a Francia, amor a las mujeres, felicidad a la vida".



LAS PRUEBAS DE LA INFAMIA

JULIAN BARNES

El domingo 18 de noviembre de 1852, a las cinco de la tarde, Flaubert se sienta en su escritorio para redactar su perentoria crítica del poema "La campesina" de Luis Colet: "Voy a anotar todo lo que no me parezca irreprochable", comienza. Luego de seis horas (dieciséis páginas en la correspondencia publicada por la Pléiade), después de una serie de ofensivas críticas, concluye: "Todo aquello que no está marcado me parece bueno o excelente".

Bouvard y Pécuchet es, en cierta manera, una versión ampliada de esta carta: una carta dirigida al mundo entero donde se pone en evidencia sus errores de acción, de juicio, de razonamiento y de estilo. La primera parte de la novela consiste en un relato sobre este tema. La segunda debía presentar las pruebas de cargo. El mundo es acusado de estupidez, de superficialidad, de banalidad, de énfasis y de sentimentalismo, de credulidad frente a la religión y a la ciencia, de exaltar falsamente la bajeza y de denigrar con malignidad la grandeza; de razonar y de escribir de cualquier manera. Esos son los cargos y Flaubert, con las pruebas en la mano, se dirige a demostrarlo. Leyendo *El estupidiario* –expresión que Flaubert no utilizó jamás para calificar la "Copia" compuesta por sus dos gentilhombres– es inevitable sentir lo mismo que debió experimentar Louise Colet. Todo aquello que Flaubert no ha señalado le parecía bueno o excelente, salvo que, una vez que su ataque ha terminado, nos parece que nada ha escapado a sus señalamientos.

En 1879, califica a su novela de "enciclopedia de la idiotez humana". *El estupidiario* es la obra de un verdadero obsesivo: Céard, Zola y Du Camp notaron la fascinación de Flaubert por la idiotez humana y señalaron que nada le producía más placer que una nueva adquisición para su "recopilación de naderías". Edmond de Goncourt estaba perplejo y dudaba del valor de una empresa de este tipo: "¡Singular concepción! Buscar laboriosamente, durante cinco, seis años, todo lo que hay de imbécil en los libros para escribir el propio".

Sin embargo, *El estupidiario* no es en realidad aquello que aparece a primera vista, lo mismo que ocurre con la novela. Al principio de *Bouvard y Pécuchet* los dos protagonistas parecen ser un par de imbéciles, titubeando oscuramente de un error a otro, objetos de risa para nosotros y, suponemos, para su creador. Dicho esto, descubrimos poco a poco puntos comunes entre estos dos bufones y su infinitamente más inteligente inventor. Algunos son minúsculos: el amor por George Sand, el hecho de que Pécuchet le enseñe a Víctor geografía según el método que Flaubert utilizó con Carolina; otros son más importantes: las laboriosas búsquedas de Bouvard y Pécuchet los llevan a dudar, como había sucedido con Flaubert, de la probidad de los hombres, de la virtud de las mujeres, de la inteligencia de los gobiernos y del sentido común de los pueblos. Su investigación sobre el mundo descubre un eco payasesco del de su creador. En *Bouvard y Pécuchet* se encuentra un célebre pasaje en el cual las paralelas aparentan encontrarse: "Entonces se desarrolla en su ánimo una facultad molesta, la de percibir la estupidez y no poder seguirla tolerando. Las cosas insignificantes los entristecen: los avisos de los periódicos, el perfil de un burgués, una reflexión idiota escuchada por casualidad".

La colección de errores y estupideces recopilada por Flaubert, resultado de toda una vida de búsqueda, ¿no es un ejemplo de comportamiento tan fanático como la transcripción ingenua hecha por sus dos copistas? ¿No hay también una parte de estupidez en la visión de un espíritu superior que quiere demostrar a los otros a cualquier precio aquello que se sienten poco inclinados a reconocer? Finalmente, *El estupidiario* es igualmente irónica con los lectores que nos lanzamos a este dossier de estupideces apesar de la advertencia que Flaubert había indicado se pusiera como epígrafe: "Se ha encontrado por casualidad una copia, el editor la cede a fin a de engrosar la presente obra".

Me parece que hay dos maneras principales de abordar este libro, ambas impregnadas de ambigüedad y de paradojas. La primera consiste en leerlo como si se lo estudiara. Este acercamiento trata a *El estupidiario* como una obra en sí, pero que mantiene constantes relaciones con otras obras: con la primera parte de *Bouvard y Pécuchet* evidentemente, pero también con el *Diccionario de lugares comunes*, con *Madame Bovary* y con la correspondencia. Leemos el libro como se leería una guía, indirecta pero poderosa, sobre las opiniones de Flaubert, y seguimos este entrelazamiento de raíces de ortigas tenaz y extendido que nos lleva de una parte de la obra a la otra.

Gracias a esta manera de abordar la obra, notamos la forma en que *El estupidiario* nutre y se nutre de la obra de Flaubert. Podría pensarse en Madame Bovary leyendo el capítulo de *El estupidiario* titulado "Odio a las novelas". Aquí Flaubert cita numerosos pasajes de expertos científicos, religiosos y literarios sobre el efecto nefasto de las novelas, en particular sobre las mujeres. Se nos dice que el estudio de las bellas artes, si es demasiado asiduo, lleva a la ninfomanía; mientras que la frecuentación de los bailes (como el de Vaubyessard, sin dudas) conduciría al libertinaje. En esos momentos no puede impedirse una sonrisa, pero una sonrisa complicada. En principio, nos sonreímos de la ingenuidad de tales expertos (siempre hombres), de su paternalismo hacia las mujeres, de su deseo de controlarlas prohibiéndoles un placer tan modesto como la lectura de una novela. Relean el *Diccionario de ciencias médicas*: "La lectura de novelas es aún más peligrosa para las mujeres porque al presentarle al hombre bajo una forma y unos rasgos exagerados, las prepara para disgustos inevitables y para un vacío que no deben razonablemente esperar llenar". Nuestra sonrisa se congela poco a poco cuando nos damos cuenta que esta conclusión es confirmada más que desmentida por una lectura de *Madame Bovary*: si las esperanzas de Emma no hubieran sido ampliadas por el ejemplo de la literatura, tanto el vacío de su existencia como su caída no hubieran resultado tan absolutos. Esta lectura de *El Estupidiario* es, sin embargo, sofisticada, en cierta manera un trabajo de detective literario. Sabemos que el objetivo buscado por Flaubert en *Bouvard y Pécuchet* iba contra el del relato tradicional: "Aquellos que leen un libro para saber si la baronesa se casará con el vizconde serán fáciles de engañar pero yo escribo con la intención de llegar a ciertas almas refinadas", una predicción más justa que la dedicatoria de Stendhal a los "pocos felices". Pero, si aquellos que aprecian la novela son "algunas almas refinadas" (multiplicadas por algunos miles), ¿no significa que aquellos que aprecian *El estupidiario* son entonces menos numerosos, "superrefinados"? Flaubert ha escrito una novela para convencer al mundo de su propia estupidez, como un acto de venganza personal; eligió a dos protagonistas que son ellos mismos bastante estúpidos, aun cuando, en un momento u otro, estén dispuestos a compartir las ideas de Flaubert; les hizo componer un enorme dossier de estupideces que en realidad compuso él mismo; ese dossier jamás alcanzó su versión definitiva. Con todo fue impreso y usted, lector, en su sillón, juzga el resultado. ¿No corremos todos el riesgo de transformarnos nosotros mismos en Bouvard y Pécuchet? ¿No se trata de una enorme farsa, la última, jugada a la posteridad por Flaubert?

Hay, sin embargo, otra lectura posible del libro; menos directa, más imaginativa y arriesgada. Exige olvidarse del aparato crítico, de todo el saber suplementario que hemos adquirido después de la muerte de Flaubert en 1880 y de la publicación póstuma de *Bouvard y Pécuchet* al año siguiente.



Esto necesita también dejar de lado una parte del volumen, alargando las breves notas de Flaubert sobre los capítulos XI y XII, abreviando e insertando el *Diccionario de lugares comunes*; en otros términos, se trata de una estrategia de conclusión. (Es significativo que, mientras las novelas inconclusas de escritores como Dickens, Jane Austen y Edith Warton hayan sido terminadas con éxito por otros escritores y que otros compositores hayan acabado el *Requiem* de Mozart, la *Sinfonía inconclusa* de Schubert, el *Turandot* de Puccini y la décima de Mahler, nadie haya tenido la audacia de completar la última visión del mundo de Flaubert.)

Esta estrategia variará según nuestra lectura del texto actual. Por un lado, puede optarse por una versión de *El estupidiario* mucho más organizada; que tenga su propio ritmo, balanceado entre la luz y la oscuridad y que exponga sus ideas de manera más clara. Bouvard y Pécuchet trabajaron todos estos años sobre lo que Raymond Queneau llamaba "la cría de las ostras perlíferas de la imbecilidad humana" y aquí el lector moderno es invitado a hilar correctamente esas perlas y a hacerlas brillar. Por otro lado, se puede preferir poner el acento sobre el aspecto inconcluso e inalterable de *El estupidiario*, para crear lo que falte de seducción y que confronta al lector con los únicos fenómenos de la obra. En ambos casos, se trata de una tarea difícil, un desafío que exige al lector una participación activa e intervencionista. ¿Acaso la crítica moderna no sugiere desde hace ya un tiempo que la lectura es tan creativa como el proceso de la escritura, que la obra nada significa sin el compromiso del lector? ¿Por qué, entonces, no comenzar desde lo alto, por una lectura totalmente creativa? Será duro, tal vez imposible. Tal vez no seamos tan buenos lectores como para cumplir con una tarea semejante. Tal vez haya lectores como éstos en el porvenir. El violinista para el cual Schoenberg escribió su *Concierto para violín* rehusaba tocarlo con la excusa de que hacía falta un músico con seis dedos. Schoenberg replicó: "Puedo esperar".

LA VOLUNTAD DEL ESTILO

MARCOS MAYER

Entre los manuscritos de los capítulos no publicados de su última novela, *Bouvard y Pécuchet*, editada póstumamente en Francia en 1881, Gustave Flaubert anunciaba la decisión de sus dos protagonistas: copiar todo aquello que habían leído para aprender y equivocarse irremediablemente en cada una de las empresas que intentaron: la agricultura, la educación, la política, el arte, el periodismo. Como para que todo se pareciera a una forma extraña y doble de la autobiografía, el mismo Flaubert se había ocupado, durante treinta años, en anotar los errores, torpezas de estilo y disparates que circulaban a su alrededor en libros, periódicos y conversaciones. Esa laboriosa recopilación debía componer la segunda parte de su novela como una forma de probar, de manera irrefutable y definitiva, que los pretendidos y contradictorios saberes y opiniones de que habían sido víctimas sus personajes existían en la realidad. El resultado es un extenso dossier, titulado en francés *Le Sottisier* (*El estupidiario*) y cuya edición demuestra las dificultades y complejidades a las que sometió Flaubert a su texto y a la posteridad.

Caroline Commanville, heredera del autor de *Madame Bovary*, encomienda este trabajo a quien había sido el alumno dilecto y uno de los escritores más próximos a Flaubert: Guy de Maupassant. Luego de tres meses de intentos, Maupassant concluye: "No forma más que una aglomeración, que un álbum de citas desordenadas cuyo sentido escapará frecuentemente al lector". Durante casi un siglo el libro permaneció inédito, y de él sólo se conocían unas pocas citas rescatadas por el mismo Maupassant en su *Estudio de Gustave Flaubert*, incorporadas más tarde a varias de las ediciones de *Bouvard y Pécuchet*. La versión que prologa Julian Barnes -aparecida en París en enero de este año– es la primera a la que accede el público y está organizada, según los criterios de Flaubert, en varios capítulos cuyos títulos dan acabada cuenta de este recorrido por la estupidez del siglo XIX: "De la imbecilidad triunfante", "Aberraciones del gusto", "Estupideces de la crítica", "Cuando la ciencia se contradice", "Perlas del estilo científico", "Encantos de la perífrasis", entre otros.

Como todo lo que cae en manos de un gran escritor, la idiotez se convierte, en la mira de Flaubert, en un objeto complejo y contradictorio. No se trata ya sólo de un objeto de burla o de un rechazo de la sociedad desde la posición de un aristócrata que adjudica a sus semejantes y contemporáneos el baldón de la ausencia de inteligencia. Es, por de pronto, la disputa por la voz. El proceso judicial a que fue sometido cuando apareció *Madame Bovary* en 1857 es una buena pista. La acusación del fiscal no apuntaba, como en el caso de *Las Flores del Mal* de Charles Baudelaire, bajo proceso ese mismo año, a contenidos obscenos o sacrílegos, sino a que no había en ninguna parte de la novela una voz que enunciara la verdad y el bien. Flaubert indica a su abogado que acepte la decisión de los jueces, paga la multa y enuncia su célebre "Madame Bovary soy yo".

Había comprendido que lo que estaba en discusión no era una novela, sino una estética. El era esa novela, esa manera de mirar al mundo que pretendía escapar a las ataduras del sentido y que instalaba una manera de narrar sin voces preeminentes. Para hacer que esas voces hablen, Flaubert necesita, no sólo dejar que la idiotez pase por su propio cuerpo, sino aprenderla, registrarla minuciosamente. Una tarea de idiotas.

Cuando Sartre titula su obra más ambiciosa, la descomunal e inconclusa *El idiota de la familia* (aparecida en 1972), encuentra el título para definir al escritor que fue para él una obsesión permanente y que elprólogo resume de manera oblicua. Luego de presentarlo como un caso entre otros, se plantea luchar contra una "irreductibilidad (que) es sólo aparente y que cada información, puesta en su lugar, se convierte en porción de un todo que se forma incesantemente, y revela, a la vez, su profunda homogeneidad con todas las demás informaciones". A diferencia del mismo Flaubert, Sartre sostiene un sentido último en toda existencia y lo hace a partir de su definición de individuo: "Un universal singular: totalizado y por eso mismo universalizado por su época, la retotaliza al reproducirse en ella como singularidad". La época y la biografía podrán resolver el enigma Flaubert. Como un escritor aristócrata, reaccionario, antipopular, supo escuchar y trabajar con la voz de la idiotez, despreciándola e incorporándola a un mismo tiempo.

En los antípodas de Sartre como intelectual, Roland Barthes rescata en Flaubert "al primer escritor de la modernidad, porque accede a una locura. Una locura que no es del orden de la representación, de la imitación, sino una locura de la escritura, una locura del lenguaje". Otro secreto que habita, supuestamente, en el autor de *Madame Bovary*. Ser el depositario de la locura propia del lenguaje lanzado a ser dicho y escrito sin voluntad de realidad.

También Borges, quien abominaba de las novelas realistas, prefiere citar a Flaubert en su defensa de *Bouvard y Pécuchet*: "Aún no sabemos casi nada y querríamos adivinar esa última palabra que no nos será revelada nunca. El frenesí de llegar a una conclusión es la más funesta y estéril de las manías". Todos somos idiotas frente al mundo, lo que varía es el estilo en que se puede ejercer esta condición.

Por eso tiene algo de jubilosa la lectura de las citas de *El estupidiario*. En tiempos donde la idiotez es reivindicada y denostada como valor, cuando el héroe de Hollywood es un imbécil sin remedio como *Forrest Gump* quien ha hecho de esa imbecilidad la clave de la felicidad imposible; cuando el desprecio de "Beavis y Butthead" por el mundo sólo puede decirse de manera idiota y repetitiva; cuando una revista francesa como *L'Evenement* puede hacer un dossier sobre las estupideces contemporáneas e incluir en el catálogo al nacionalismo, la guerra, el stalinismo que sobrevive en los discursos de los sindicatos y el exhibicionismo de los empresarios, la acumulación de citas de *El estupidiario* trae a colación la idea del estilo como una manera de conjurar y absorber la estupidez. Para que todo no concluya en una queja que dice que vivimos en "La era de la boludez".

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Mañana, tarde y noche*, por Sidney Sheldon (Emecé, 19 pesos). Un millonario muerto accidentalmente, una hija no reconocida reclamando parte de la herencia y una familia demasiado ocupada en ocultar negocios turbios conforman el cuadro de la nueva novela de Sheldon.	1	4
2	*Santa Evita*, por Tomás Eloy Martínez (Planeta, 19 pesos). Las desventuras del cadáver de Evita, las historias secretas de la musa del peronismo y las investigaciones del autor-narrador son los tres afluentes de esta novela saludada por Gabriel García Márquez como un acontecimiento literario.	2	11
3	*La isla del día de antes*, por Umberto Eco (Lumen, 28 pesos). Eco ataca de nuevo con estilo El nombre de la rosa. Un náufrago llega a un barco abandonado y desbordante de extrañas maquinarias y prodigiosas invenciones. Allí, solo y condenado a no alcanzar jamás una isla próxima, el atribulado narrador desenredará los hilos de su existencia y de su época en sentidas cartas a una Señora igualmente inasible.	3	3
4	*La novena revelación*, por James Redfield (Atlántida, 22 pesos). Un hombre viaja a Perú en busca de cierto manuscrito que contiene las nueve revelaciones sobre la vida y sus misterios. Quién sabe si lo halló o no: lo cierto es que inauguró la novela new age.	–	–
5	*En el tiempo de las mariposas*, por Julia Alvarez (Atlántida, 18 pesos). La historia de tres hermanas, férreas opositoras al régimen dictatorial del general Trujillo, cuyos cuerpos fueron encontrados a finales de 1960 al pie de un risco, y de una cuarta que sigue viva. La novela, que fue distinguida como el libro notable del año por el *New York Times*, recrea el mundo de las hermanas Mirabal relatado en primera persona desde la óptica de las protagonistas.	4	8
6	*No sé si casarme o comprarme un perro*, por Paula Pérez Alonso (Tusquets, 16 pesos). Con el telón de fondo de una Argentina que se niega a cicatrizar sus heridas de guerra, Juana –inusual heroína de esta primera novela– pasea con gracia y angustia su disyuntiva doméstico/existencial: ¿la caricia cómplice de un perro labrador o la mordida rabiosa de los hombres?	7	16
7	*El mundo de Sofía*, por Jostein Gaarder (Siruela, 35 pesos). Una protagonista de quince años que responde al sugestivo nombre de Sofía deambula en medio de una historia novelada de la filosofía a la que se le suman elementos de suspenso y un manual de los puntos más importantes de la filosofía occidental desde los griegos a Sartre.	6	17
8	*Diario de Andrés Fava*, por Julio Cortázar (Alfaguara, 13 pesos). Una novela inédita donde el autor de *Rayuela* reflexiona sobre la literatura, la música y los argentinos agregando, como ingredientes, elementos autobiográficos.	8	5
9	*El amor, las mujeres y la vida*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 24 pesos). Los mejores poemas de amor del escritor uruguayo en una selección realizada por el mismo Benedetti que recupera en este libro la vena erótica, en una perspectiva no disociada de la política y la militancia.	9	13
10	*Mr. Vérigo*, por Paul Auster (Anagrama, 29 pesos). La relación peligrosa entre un joven aprendiz y un despótico mago empeñado en enseñarle a volar flotando dentro del marco convulsionado de los años de la Depresión en la novela más "norteamericana" de Paul Auster hasta la fecha.	10	6

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Ser digital*, por Nicolás Negroponte (Atlántida, 21 pesos). La influencia de las computadoras en la vida del ser humano. Cómo será la convivencia entre las máquinas y el hombre en el futuro y cuál será el desarrollo de los seres digitales en el siglo XXI.	1	6
2	*Odessa al sur*, por Jorge Camarasa (Planeta, 20 pesos). El libro detalla la historia de los nazis en la Argentina, la responsabilidad de la Iglesia Católica, la Cruz Roja Internacional y el gobierno peronista.	2	8
3	*El libro de las virtudes*, por William J. Bennett (Vergara, 28 pesos). Textos breves que hablan de la filosofía de la vida y del mundo con la intención de generar, con la modalidad de un libro de autoayuda, reflexiones útiles a las personas.	3	2
4	*La novena revelación: Guía vivencial*, por James Redfield y Carol Adrienne (Atlántida, 14,90 pesos). Complemento de la exitosa novela, este libro de autoayuda desarrolla extensamente las utilidades de las nueve revelaciones para descubrirlas en la vida cotidiana.	5	16
5	*Nada más que la verdad*, por Sergio Ciancaglini y Martín Granovsky (Planeta, 19 pesos). Una selección de textos sobre la guerra sucia, las confesiones y autocríticas militares. Testimonios de los sobrevivientes, de familiares de desaparecidos y de los abogados del juicio a las Juntas y las declaraciones de Massera en un libro que amplía las crónicas con que sus autores ganaron el Premio Rey de España.	6	2
6	*La Argentina como vocación*, por Mariano Grondona (Planeta, 16 pesos). Subtitulado ¿Qué nos pide la Patria a los argentinos de hoy? el libro aborda las asignaturas pendientes del proceso de desarrollo de la nación: la equidad social, la salud, la educación, el comportamiento cívico y el respeto de cada ciudadano a las instituciones y de las instituciones a cada ciudadano.	4	23
7	*La trampa*, por Sir James Goldsmith (Atlántida, 18 pesos). El libro donde el financista y eurodiputado británico plantea los problemas más graves que trae aparejada la economía de mercado: la creciente pobreza y marginalidad, la globalización económica y las consecuencias de la estabilidad. El libro de cabecera del presidente Menem plantea una salida a las cuestiones económicas más actuales.	–	–
8	*Historia integral de la Argentina, III*, por Félix Luna (Planeta, 25 pesos). El tercero de los nueve volúmenes que conforman la obra del autor de *Soy Roca*. El libro abarca el siglo XVIII, abordando temas como el desarrollo del Tucumán, la creación del virreinato, el crecimiento de Buenos Aires como capital y el afianzamiento de sus redes comerciales.	9	20
9	*Historias de la Argentina deseada*, por Tomás Abraham (Sudamericana, 13 pesos). Un estudio sobre el lado oscuro de la Argentina yendo desde el primer peronismo, pasando por los fulgores de la década del sesenta y los oscuros años del Proceso hasta llegar a la era donde reinan los formadores de opinión como Mariano Grondona.	8	24
10	*El aguafiestas*, por Mario Paoletti (Seix Barral, 18 pesos). Biografía de Mario Benedetti, autor de *La tregua* y *Gracias por el fuego*. Sus amores y las claves de su éxito en un libro que recorre la vida íntima de uno de los más famosos y prestigiosos escritores uruguayos.	10	2

Librerías consultadas: Del Turista, Expolibro, Fausto, Gandhi, Hernández, Librerío, Librería del Fondo, Norte, Prometeo, Santa Fe, Yenny (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Laborde, Lett, Nueve de Julio, Ross, Técnica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas: esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Juan Filloy: *Don Juan (Antología)*. (Desde la Gente). Con selección y prólogo de Mempo Giardinelli, esta recopilación de escritos de Juan Filloy reúne lo más interesante de un autor famoso por su longevidad pero más valioso por la originalidad de su obra, rescatada en más de una oportunidad por Julio Cortázar.

Carnets///

FICCION

Cuaderno de navegación

DIARIO DE ANDRES FAVA, por Julio Cortázar, Alfaguara, 1995, 120 páginas.

Una breve cronología previa: el primer libro de Cortázar, firmado con el seudónimo Julio Denis, era una colección de poemas, se llamó *Presencia*, y se publicó en 1938. En 1949, ya con su propio nombre, *Los reyes*, una obra de teatro. En 1951, la editorial Sudamericana publica *Bestiario*, su inaugural y memorable libro de cuentos. En 1950 escribe la novela *El Examen* y, casi como un relato lateral, *Diario de Andrés Fava*, personaje de aquella novela de edición póstuma. Según se cuenta en la contratapa, el *Diario...* era parte de la novela pero se puede deducir por qué Cortázar prefirió excluirlo y considerarlo como una obra independiente, o como un *out-take*, un registro que queda fuera de la versión definitiva. La lectura separada de estas dos obras sugiere, a primera vista, un antecedente para la composición de *Rayuela*, sólo que, en este caso, las *Morellianas* y las varias digresiones incorporadas al corpus de la novela más conocida de Cortázar, se separan. La diferencia no es formal; el *Diario...* desempaca las impresiones y la bibliografía de un protagonista de la novela que hubiera desequilibrado la situación de los demás personajes y obligado al autor a reconstruir relaciones y editar el texto de otra manera, poco antes de viajar a París.



Cortázar escribe sobre viajes y jaulas en el *Diario...*, y si bien no menciona al peronismo, su retumbar aparece entre las huellas del ambiente como una presencia asfixiante, en páginas donde se mezclan las ideas de Andrés Fava sobre lo que pasa en *El Examen* con las lecturas del autor de *Los Premios*, en esos juegos tan normales en Cortázar entre autor e intérprete. En este texto temprano la ubicación de uno y otro siempre se confunde como recurso para soslayar las diferencias y echar a andar y mover, a partir de enfrentamientos o supuestas incongruencias los ejes de notas casi íntimas: "Un hombre donde a la vez Kant y Lautréamont, acaso", escribe Cortázar a los 36 años, al situar los mundos ajenos que quiere reunir. Sus bases de sustentación también están en lugares que, después de todo, para alguien próximo a la revista *Sur*, no eran tan ajenos. Entonces Buenos Aires-París, diría David Viñas, para describi[r] una ruta tradicional en la literatura argentina. Mientras tanto, en el costad[o] autobiográfico de las notas, Cortáza[r] cuenta que asiste a un curso de Martínez Estrada sobre Balzac y, ávido su[...] reño, encuentra en Andrés Gide, po[r] entonces ya consagrado por el colla[...] del Premio Nobel, un modelo y un to[...] no para abreviar la distancia y preparar el equipaje: "Un *Journal* como e[l] de Gide, enteramente de vigilia, sin rastros de sueño. Ay, este cuaderno es l[a] jaula de los monstruos; y afuera est[á] Buenos Aires".

No hay un argumento novelesco e[n] este cuaderno sino las líneas de punt[o] que, años más tarde, el resto de la obr[a] desarrolla y completa. El interés p[or] las situaciones imprecisas y los desa[...] coples anuda pequeños manifiesto[s] anécdotas y relatos embrionario[s]. Aquí, como en toda la prosa de quie[n] fuera traductor de Edgar Poe y Ma[r]guerite Yourcenar, la intención de co[n]ciliar historias de distinto origen y di[s]tinta jerarquía cultural, es central. [...] comentario sobre Keats y los chist[es] porteños, la presencia de Victor[ia] Ocampo y la de Bix Beiderbecke en [...] párrafo siguiente, son ejemplos clar[os] de este procedimiento de reunión [...]

FICCION

De los sentimientos y la [...]

EN EL TIEMPO DE LAS MARIPOSAS, por Julia Alvarez, Editorial Atlántida, 1995, 317 páginas.

Hay dos cambios de lengua antes de que *En el tiempo de las mariposas* llegue a nuestras manos. El primero es el de Julia Alvarez, quien se exilió de la República Dominicana a Estados Unidos a los diez años de edad, y abandonó su lengua madre. El segundo, obviamente, es el de la traducción –a cargo de Rolando Costa Picazo– que la novela, escrita y publicada originalmente en inglés, requiere.

Este doble movimiento representa más que un detalle ilustrativo sobre el libro y sobre su autora: define toda una tensión en la cual el texto se inscribe y que, a la vez, lo atraviesa. Ciertos relatos sobre las dictaduras en América latina, como se sabe, se han convertido ya en productos literarios o cinematográficos de exportabilidad aceptablemente garantizada (por culpa o por cinismo, quienes impulsaron esas dictaduras en el orden de lo real, consagran después sus exorcismos en el orden de lo imaginario). *En el tiempo de las mariposas* traza, sin embargo, un movimiento más complicado.

La novela narra el asesinato de tres de las hermanas Mirabal en noviembre de 1960, durante la dictadura de Rafael Trujillo en la República Dominicana. El texto se articula a partir de la figura de una investigadora (que ya no habla bien el español y que se define ambivalentemente como "gringa dominicana"), y de sus entrevistas con Dedé, la única hermana Mirabal que sobrevivió al crimen y que asume por lo tanto la responsabilidad de contar, una y otra vez, lo que pasó.

Tomando ese episodio real (fundamentalmente a través del testimonio verídico de Dedé), Julia Alvarez construye una trama ficcional narrativamente muy bien sostenida. Variando puntos de vista y registros discursivos (incluido el registro de un diario personal que no está "bien" escrito), *En el tiempo de las mariposas* consigue un desarrollo simple pero atractivo, ratificando que en las buenas narraciones la intriga puede hasta ser potenciada por el hecho de que el desenlace ya se conozca de antemano.

El acierto de Julia Alvarez está también en su capacidad para abordar la cuestión política desde cie[rta] oblicuidad, oblicuidad que le oto[rga] la mirada de las mujeres: la perse[cu]ción, la resistencia, la conspiraci[ón,] la cárcel, se impregnan permanen[te]mente de los asuntos de la vida co[ti]diana; las dudas y los temores ab[ar]can tanto a las grandes acciones [po]líticas como a los episodios fami[lia]res o de un sentimentalismo má[s o] menos cursi en los que se encuent[ran] las Mirabal. Un dato verdadero [...]



utura

JULIO CORTAZAR



diario de Andrés Fava

ALFAGUARA

suntos extraños. En este proceso Cor-ázar no queda fuera del mundo de An-lrés Fava, no está, simplemente, fue-a de esas secuencias, sino que se ubi-a en una posición tangencial, que mu-has veces atraviesa el plano de la fic-ión con ese otro personaje que extra-e de sus notas autobiográficas y que n su posterior desarrollo aparecerá fo-ografiado en el Pont Neuf, fumando, obre el Sena. Queda, finalmente, la naldita costumbre de no estar muy se-guro sobre la condición de trabajo 'acabado" de este texto, tal como lo nuncia el prólogo sin firma. Más allá le las dudas hay un cuaderno de nave-gación que muestra cómo piensa y es-cribe y anticipa su obra futura un es-critor cuando todavía no es quien to-los conocieron.

PABLO BARI

olítica

le la inclinación de Trujillo por las óvenes noviecitas) permite este tipo le cruces entre el mundo sentimen-al privado y la más brutal represión olítica; la novela aprovecha bien sos cruces y consigue articular un-paradigma de heroicidad en el que la vacilación y el miedo no están au-sentes.

En el tiempo de las mariposas multiplica los relatos, con la idea ex-plícita de que en los relatos se con-serva la memoria política de lo que sucedió. Pero a las hermanas Mira-bal no se las evoca solamente me-diante los relatos: la novela registra también la existencia de un museo, de un monumento construido en su homenaje, y de un santuario (que provocó el rechazo de Dedé) dedica-do a las hermanas, a las que se em-pezó a atribuir poderes mágicos. En-tre los relatos, que *politizan*, y el mu-seo o el santuario, que *despolitizan*, queda planteada la historia de las her-manas Mirabal. El dilema, desde lue-go, se vuelve sobre la propia novela de Julia Alvarez, flota como cuestión sobre la historia que la novela cuen-ta; tanto como sobre la historia que la rodea y que la marca.

MARTIN KOHAN

FICCION

El largo adiós

ESPERANTO, por Rodrigo Fresán, Buenos Aires, 1995, Tusquets Editores, 269 páginas.

Federico Esperanto, músico de treinta y cinco años, sobrelleva un apellido que se burla de su dolorosa condición personal. Esperanto, se sabe, es el nombre de un idioma que un señor infinitamente ingenuo intentó construir para que los hombres, todos, se comprendieran entre sí. Una lengua universal para una comunidad universal de las almas. La "ingenuidad" de la empresa radicó en que todos comprendieron ese idioma aún menos de lo que se entendían entre sí. Fue, digamos, un aporte más a la confusión e incomunicación generales. Sin embargo, que alguien se llame Esperanto revela su condición careciente: ese ser, Esperanto –y ésta es su carencia–, necesita ser comprendido para existir. La novela se abre con la conciencia de sí de esa carencia: "Nadie me entiende", dice Esperanto. Existirá, entonces, como un ser evanescente, como alguien que siempre está al borde de desaparecer de lo real.

A lo largo de una agitada semana Esperanto asiste a sus desajustes con la realidad, con sus semejantes. El más absoluto lo padece frente a Dani/Tony, un video-hermanastro y joven star que no sólo actúa en televisión sino que, también, mira televisión durante todas las horas de su vida. Dani/Tony le hace experimentar a Esperanto –y lo hace más radicalmente que nadie– la imposibilidad de la comunicación. Ninguno de los dos entiende al otro. Dani/Tony (delicioso hallazgo de la novela) habla *en guión*, es decir, habla como un guión, malo, de tevé. Esperanto intenta comprenderlo, pero lo sabe: es inútil. Dani/Tony le hace sentir a Esperanto el paso de los años. (El autor de esta novela era, hasta no hace mucho, una especie de luminoso Dani/Tony para los restantes escritores y, en alguna medida, para sí mismo. En este preciso sentido: era joven y algo incomprensible, y quien no lo comprendiera no comprendía "lo joven". Lo que transformaba un viejo a quien no develaba sus, por ejemplo, inexpugnables columnas en el suplemento juvenil de este matutino bajo el alias de Rayitos. Ahora, con esta novela, y éste es un tema central de la trama, su autor deja de "ser joven". O se despide de la juventud. Que es, creo, lo mismo. Y es, también, lo que le pasa a Esperanto.)

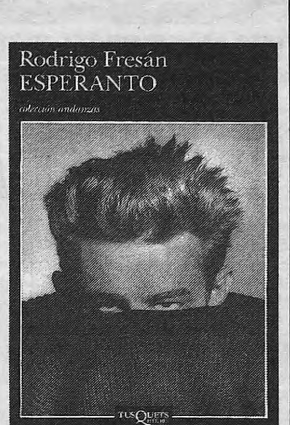


Rodrigo Fresán

Esperanto sabe que el tiempo se le va. Ya, él, no es una brillante promesa. No siempre se puede ser un genio virtual. En algún momento hay que serlo o que no serlo, así de simple. Aunque (rectifico) nunca es tan simple. Habitualmente se es alguna cosa entre esos dos extremos. Pero los músicos "jóvenes" –como los escritores– llevan la maldición del destino explícito: todos esperan de ellos que sigan siendo lo que han prometido ser, es decir, jóvenes y geniales, siempre. Esperanto se desliza por la pavorosa zona de la vida en que esa certeza se quiebra. Ya no se piensa inmortal. Ya no puede, como antes, perder el tiempo sólo porque hay "tanto tiempo". Sabe que el futuro no es la inmortalidad: "Es entonces cuando se asimila el verdadero concepto de inmortalidad porque es ahí cuando se lo pierde para siempre" (p. 216). Sabe que el cuerpo no existe sólo para el goce, sino que en sus cavidades puede anidar la muerte: "Ahora el cuerpo se entendía como el terrible envase de tantos males en potencia" (p. 216).

Esperanto está escrita en una tercera persona centralizada. Ese centro es Federico Esperanto, el protagonista. Desde él se narra. Sabemos lo que él sabe y sólo eso. Su nombre, además, está obsesivamente repetido: "Esperanto no sabía de la existencia de canciones científicas (...) Esperanto no podía comprender por qué el ser humano no cantaba todo el tiempo, como en las óperas" (p. 122). Esta *centralidad narrativa* no le impide a Fresán desplegar una red vehemente de personajes. Pocas novelas han presentado tantos personajes durante los últimos años y casi ninguna lo ha hecho desde la centralidad total de *uno* de ellos. Fresán narra, absolutamente, desde Esperanto y, desde él, hace surgir a la Montaña García, un gigantesco y entrañable héroe; a, claro, Dani/Tony; a Cecilia, su mujer; al implacable coronel Ernesto Torcuato Soldán, a la deliciosa y sorpresiva Big Bang y; por detenernos alguna vez en una galería difícilmente agotable, a la aún más sorpresiva y chandleriana Mariana Soldán. (Sí, leyeron bien: chandleriana. Fresán se las ingenia, y de modo brillante, para ofrecer al lector una intriga con resolución sorpresiva, revólveres pequeños y letales y, sí, tiro del final. Aclaro que este "sí" entre comas es una parodia de un tic de su prosa, que en esta novela aparece menos y, en general, con apreciable contundencia.)

Quien, explícitamente, aparece en la novela es el propio Fresán. Se llama Woodstock Baby y su presentación está cargada por una impiadosa ironía: "En la televisión ahora entrevistaban a uno de esos jóvenes escritores argentinos que en los últimos tiempos habían aparecido y proliferado como cucarachas de verano" (p. 71). ¿Será por esto que Woodstock Baby se carga un golpe definitivo (¿muere o no muere?) durante las borrascosas páginas finales? Del modo que sea, creo que Woodstock Baby ha muerto. Porque la literatura de Fresán está de vuelta de muchas y peligrosas cosas: del éxito y del fracaso; lugares de los que, con aplastante asiduidad, no se regresa. Sin embargo aquí está: con una novela que soñó una noche de verano en Villa Giardino, y que luego pobló de personajes fascinantes, referencialismos transparentes y desgarramientos verdaderos. Ojalá no demore en soñar otra.



JOSE PABLO FEINMANN



UNA MONUMENTAL HISTORIA DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

ENTRE LA MODERNIDAD Y LA MEMORIA

ANA PIZARRO

La idea de armar un recorrido por la literatura latinoamericana surgió a fines de los setenta, en el contexto de la devastación que significaban las dictaduras del cono sur, cuando trabajar por la cultura era una forma de alternatividad. Yo estaba en París. Lo cierto es que comencé a preguntarme si era posible escribir una historia de la literatura –en esos términos estrictos– del continente, como trabajo colectivo. Me dije entonces que sí, con las fuerzas de las convicciones de esa década.

Lo primero fue pensar desde dónde hablaba la historia literaria que conocíamos, y se hizo evidente que era necesario incluir a Brasil y el Caribe no hispano. Pronto volaría a San Pablo, ahora desde Venezuela, para pedirle a Antonio Cándido que estuviera con nosotros. En 1982 se incorporaría a esta interlocución hasta su muerte, ocurrida un año después, Angel Rama.

Entonces empezaron las preguntas. Discutimos qué tipo de historia, cuáles eran las opciones, qué ámbitos abarcar. Nos preguntamos cómo organizar los problemas, cómo periodizar los materiales. Comenzamos a revisar juicios, a informarnos sobre lo que estaba proponiendo la investigación en los distintos temas.

Al cabo de un tiempo largo, interrogantes mayores y algunas certezas nos hicieron tomar decisiones con las que el trabajo iba a adquirir mayor perfil. Por una parte, no se trataría de una historia literaria. No sería un mero recuento cronológico con tendencia a la exhaustividad, sino una indagación sobre temas –a veces autores– y problemas. Los organizaríamos en orden cronológico de acuerdo con los tres grandes momentos que habíamos observado en el desarrollo cultural del continente. Por otra, consideraríamos un amplio espacio de manifestaciones que desbordaran la concepción canónica de "lo literario" en términos de "bellas letras", expresando la pluralidad de las prácticas discursivas propias del registro cultural de América latina. Esto, en su doble línea de tradiciones desde el momento colonial: por un lado, la oralidad, la plasmación pictográfica o ideográfica; por otro, la literatura escrita y en lenguas europeas. Esta perspectiva que se consolidaba daría al futuro texto el título de *América Latina: palabras, literatura y cultura.*

Organizamos reuniones en Caracas, Campinas, París, Sao Paulo. Así aparecieron dos publicaciones: *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (México, 1987) y *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires, 1985). La fundación Memorial de América Latina en Brasil nos apoyó para publicar la investigación. En la Argentina lo hizo el Centro de Estudios Avanzados cuando lo dirigía C. A. Mallman.

Todo lo que se encuentra en estos tres volúmenes, ubicados entre el momento precolombino y nuestros años sesenta, son propuestas. Alguna vez Cornejo Polar nos estimulaba con la fantasía de escribir una historia que pudiera renovarse a sí misma. Lo cierto es que, lejos de la perspectiva del organigrama en damero tradicional, en donde todo calzaba perfecto y era tan tranquilizador, y luego de leer los trabajos de mis colegas –cerca de cien latinoamericanistas especializados–, con toda su heterogeneidad, veo conformarse un universo en espesor y en movimiento.

En él, las energías culturales se desplazan de un lado a otro, confluyen, o desaparecen, en la vinculación de su sintaxis con formas de la vida social e histórica. El papel del historiador para las futuras propuestas de la historia literaria y cultural habrá de ser, tal vez, similar al del cineasta. Para construir la sintaxis necesitará, en cada paso, la precisa angulación de la perspectiva: ahora, será un primer plano, decidirá si es una toma general o si se le impone un gran angular.

¿Qué nos queda después de haber cerrado un trabajo de varios años? La sensación de haber tocado un espacio aún frágil que permitirá a otros formular nuevas preguntas

Una tensión permanente

M.R.

Dividido en tres volúmenes, *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, un importante trabajo conjunto coordinado por la profesora chilena Ana Pizarro –docente e investigadora de las universidades Simón Bolívar de Caracas, de París y de la U.B.A., autora de obras sobre Vicente Huidobro, Angel Rama y que ha compilado trabajos sobre las vanguardias y el estudio de la literatura hispanoamericana– resume la historia de la literatura latinoamericana desde sus orígenes hasta los años sesenta. Los textos, bilingües –en español y en portugués– fueron coeditados por la fundación brasileña Memorial da América Latina y la Editora da Unicamp (Universidad de Campinas, Brasil) y recientemente aparecieron en la Argentina.

El primer tomo, *La situación colonial*, revisa el carácter original de las primeras culturas americanas y su construcción bajo las condiciones de alteridad que imponía la conquista. Contiene trabajos de investigadores de primer nivel como Miguel Rojas Mix, Angel Rama, Darío Puccini y María Beatriz Fontanella de Weinberg, entre otros, para los países de habla hispana; y de Manuela Carneiro da Cunha y Décio de Almeida Prado, entre los especialistas de literatura brasileña.

Emancipación del discurso, el segundo volumen, abarca desde la liberación del discurso literario en América –anterior en el continente a la independencia política– hasta las expresiones regionales que se fueron acuñando con el tiempo. Cuestiona la noción clásica de lo literario e incluye los problemas de la literatura brasileña con los de la hispanoamericana y los del Caribe no hispánico. Algunos de los artículos en español fueron realizados por Antonio Cornejo Polar, Eduardo Romano, Jaime Alazraki, Jorge B. Rivera, Ricaurte Soler y Susana Zanetti, mientras que los textos en portugués pertenecen a Flora Süssekind, Jorge Ruedas de la Serna, Sonia Mattalía y Walnice Nogueira Galvao, entre otros.

Por último, *Vanguardia y modernidad* analiza la literatura del siglo XX y la generación de un discurso asentado, mayormente, en modelos e imaginario social propios de América latina. El enfoque de este tercer volumen analiza diversos tópicos: la ruptura y la continuidad de las vanguardias, los diferentes sistemas literarios imperantes a lo largo del siglo, la poesía y la narrativa a través de sus constantes transformaciones estilísticas, los procesos de transculturación, el discurso y la presencia contemporánea de la mujer y las distintas realidades del teatro y la crítica especializada. Lo componen artículos de Noé Jitrik, Adolfo Colombres, Juan Gustavo Cobo Borda, Jorge Ruffinelli, Osvaldo Pelletieri, Rubén Barreiro Saguier, Joaquim Alves Aguiar, Hugo Verani, Jorge Schwartz, Saúl Yurkievich y Lauro Flores.

En definitiva, a partir del impacto producido por la mudanza histórica reciente y los desplazamientos ideológicos ante el inminente fin de siglo, *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura* se propone así como un rescate imprescindible de la memoria con el cual pueden trazarse los objetivos de la modernidad. "Una tensión entre dos polos –como aclaran sus realizadores– que está presente desde siempre en el discurso cultural de toda Latinoamérica."

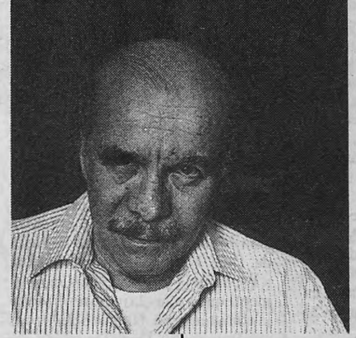
SE

MIGUEL RUSSO

La aparición de *Teatro completo*, de Abelardo Castillo, vuelve a poner de manifiesto la versatilidad de uno de los escritores más importantes de la literatura contemporánea argentina. Poeta –según él mismo, muy malo–, cuentista y novelista, Castillo es autor, además, de seis obras dramáticas: *El otro Judas*, *A partir de las siete*, *Israfel*, *Sobre las piedras de Jericó*, *El señor Brecht en el salón dorado* y *Salomé*. La relación entre los distintos géneros que abordó tiene una definición muy clara: "Siempre creí que entre el cuento y el teatro hay un parentesco muy grande y lo demuestra la historia de la literatura. Tanto Chejov como Pirandello han sido excelentes cuentistas y sacaron temas de sus cuentos para escribir obras de teatro. Es un género transferible, al punto que la mayoría de las obras de teatro de Shakespeare están basadas en cuentos italianos".

Amante del ajedrez, Castillo advierte similitudes entre ese juego y la literatura al equiparar una partida con una obra de teatro o un cuento: "Lo perfecto en esos casos sigue siendo respetar los tres momentos de principio, conflicto y desenlace. Ese esquema se mantiene en obras aparentemente tan poco clásicas como *Esperando a Godot* de Beckett, la que se podría contar narrada".

La diferencia la sitúa en el modo de pasar la información. "En la narración el autor impone un punto de vista y una manera de establecer la situación. Si el autor dice 'Laura gritó' o 'Juan y Laura estaban casados hace veinticinco años', el lector debe creerlo ciegamente. En teatro, ¿cómo se pasa esa certeza? Nadie en la vida real diría a su esposa que están casados hace determinada cantidad de años. Sería una estupidez. Se necesita, irremediablemente, crear un conflicto dramático para que esa mera información se transforme en núcleo de conflicto. Por lo tanto, en teatro el modo de pasar esa información sería hacerlos mantener una discusión donde uno de los diga 'Cuando nos casamos no eras así' y el otro responda 'Sí, pero hace veinticinco años de



Abelardo Castillo.

LA

El relato de la génesis de las seis obras que integran "Teatro completo", editado por Emecé, descubre el vínculo secreto entre la narrativa y los textos dramáticos que defiende el autor de "Crónica de un iniciado". Abelardo Castillo puso en escena historias tanto reales como fantásticas, entre ellas la biografía de su admirado Edgar Allan Poe, un episodio de la vida de Bertolt Brecht y varios pasajes de la Biblia. Junto a esta entrevista se reproducen las críticas que recibieron, en su momento, los estrenos de "Israfel", "El otro Judas", "Sobre las piedras de Jericó" y "El señor Brecht en el salón dorado".

eso'. En realidad el autor está diciendo lo mismo, pero el espectador lo siente, esta vez, como parte del conflicto."

Castillo pone también el acento en la interpretación del actor, en la forma en la que sienta la obra: "Todo aquello que parece natural en la narrativa, cuando se coloca arriba de un escenario puede transformarse en algo totalmente artificial. Los casos más claros de esto son Hemingway o Dostoievski, dos escritores que sabían mucho de diálogos en la narración, pero que al ponerlos en teatro, perdían la fuerza que tenían".

CON GUILLEN EN SAN PEDRO. Comenzó su primera obra, en realidad, como narración y no como un drama posible de ser representado. "*El otro Judas* no estuvo pensada desde el principio como una obra de teatro, sino como un relato. Cuando estaba bastante avanzado en la idea, y pensaba que la narración se iba para el lado de la novela corta, me di cuenta que los personajes me exigían ponerse de pie. No podían ser contados y así caí sólo en el esquema del teatro."

Un joven Castillo de poco más de veinte años debe la redacción de esa obra más al azar de una visita que a su propia determinación: "Un día, aprovechando que estaba en Buenos Aires, invitamos a Nicolás Guillén a San Pedro para dar una conferencia. Un compañero del grupo literario, sin que yo lo supiera, le llevó unos poemas míos. Cuando escuché que se los empezaba a leer, lo paré y le dije que yo era un muy mal poeta, pero que si quería le podía contar algo que estaba escribiendo para mandar a un concurso de la *Gaceta Literaria*. Le conté, entonces, *El otro Judas*. Guillén me dijo: 'Mira chico, si la escribes tal como la cuentas, tienes que ganar el concurso'. Era la primera vez que hablaba con un escritor de verdad y me dio el ánimo suficiente como para terminarla y mandarla al concurso en el que gané el primer premio". El día del estreno, coincidió también con otro debut. Fue la primera vez que Castillo vio una obra de teatro. "Había escuchado mucho teatro leído por Radio Nacional en un programa que se llamaba *Las dos carátulas* y leía bastante, por eso el esquema de aquella obra fue el de la tragedia griega, pero jamás había pisado un teatro para ver una representación."

Para escribirla, adoptó una costumbre poco tradicional. Como no sabía calcular el tiempo que debía durar cada escena, copió a máquina un acto de una obra de Bernard Shaw que sabía duraba treinta minutos. Contó las palabras y entendió que cuando llevara escritas veinticinco páginas, andaría alrededor de los cuarenta minutos. "Era un cálculo brutal, pero me sirvió mucho. Después descubrí que la intuición interna que tenía del tiempo arriba del escenario, se adaptaba al esquema que había hecho."

JUGANDO CON POE. *Israfel* tampoco la escribió para ser representada, sino que se basó en algunas obras de Eugene O'Neill que salían en una colección de teatro para leer en aquella época. "*Israfel* era para mí un texto literario, no dramático. Cuando comenzó a serlo, el primer asombrado fui yo. Quería contar la vida de Edgar Allan Poe como si fuera una novela. Jamás coloqué en mis obras acotaciones de tipo teatral. Pongo 'un patio' o 'el fondo de una habitación' porque jamás pude saber dónde queda el foro."

Pero la intención original al escribir su segunda obra no era el autor de "El cuervo", sino un escritor uruguayo. "Quería escribir sobre Florencio Sánchez, pero justo apareció una obra que se llamaba *Pasión de Florencio Sánchez*. Sentí que me habían escrito lo que quería hacer, entonces me puse a pensar qué autor tenía más cerca. Y el autor era Poe. Yo había leído un libro abominable de Phillip Lindsay sobre Poe: *El poseso*, y le dije a una novia que tenía que quería llegar a ser tan famoso como para escribir un libro que criticara esa porquería de mala fe hecha por Lindsay."

Casi como un juego, comenzó a escribirla una tarde en 1959, cuando pertenecía al grupo que sacaba la revista *El grillo de papel*. "Ibamos a tener una reunión –a la que vendrían Humberto Costantini, Arnoldo Liberman y todos los muchachos– y yo no tenía nada para contar. No habré tardado más de media hora para terminar la primera parte que luego fue 'In Taberna'. Lo hice nada más que para tener algo que leerles y como un ejercicio de taller. Cuando la escucharon, todos quedaron medio petrificados. Costantini me preguntó cómo seguía y allí el petrificado fui yo. No tenía la menor idea de cómo continuarla, pero al tiempo volví a sentarme y la terminé."

Alfredo Alcón como Edgar Allan Poe en "israfel".



Representada en 1966 en el Teatro Argentino, a la noche del debut asistieron varios escritores reconocidos. Al finalizar el estreno, y entre la ovación de la multitud, se escuchó un rotundo "que salga el autor". Castillo apareció, todavía nervioso, al lado de Alfredo Alcón y Milagros de la Vega para descubrir que el que había pedido su presencia y brindaba, de pie, un ferviente aplauso era Leopoldo Marechal.

"Hubiera representado este papel hasta gratis", dijo Alfredo Alcón por entonces. Justamente para ese Poe, Castillo guarda los mejores momentos de su carrera como autor teatral: "Sin dudas, el actor que más recuerdo de mis obras es Alfredo Alcón. Verlo ciertas noches hacer el Poe de Israfel fue una experiencia memorable. Por momentos estaba muy por encima del personaje que yo había tratado de crear".

LA BIBLIA, BRECHT Y LOS MONOLOGOS. De un apunte de la cuarta escena de *El otro Judas*, en el que un soldado dice "Un Dios realmente siniestro. Ordena a Abraham a acuchillar a su hijo; a Josué, pasar a degüello a toda Jericó, menos a una prostituta" nació *Sobre las piedras de Jericó*: un día en la vida de un pueblo en el cual una prostituta tuvo derecho sobre la vida y la muerte de toda la población, ya que bastaba que estuvieran en su casa para salvarse y salir de ella para ser degollados. "Ese pasaje de la Biblia es, de por sí, una obra de teatro –recuerda Castillo– y sólo tenía que sentarme a dialogarla." El cuento "La cuarta pared" de *Las panteras y el templo* y el monólogo *A partir de las siete* son la misma historia, contada casi de la misma manera. "Primero escribí la obra y después el cuento, pero hay allí una muestra cabal de la estrecha relación que tiene para mí lo dramático y lo narrativo."

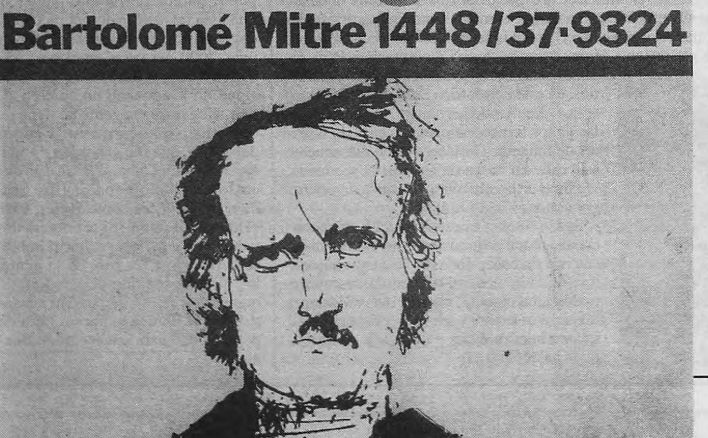
Otra muestra de la rara forma en que se asoció con la labor dramática es la creación de su quinta obra teatral: "*El señor Brecht en el salón dorado* nació de un pedido. En el Teatro Colón necesitaban una obra con dos personajes para justificar un concierto de Kurt Weil con textos de Bertolt Brecht. A medida que me iban contando lo que querían, yo iba armando un esquema. Cuando lo terminé se los di y les dije que la desarrollara otro, que yo era muy lento para escribir. Ellos la necesitaban en menos de diez días. Y esa misma noche escribí una escena y me largué a terminarla, cosa que ocurrió en el tiempo fijado. Fue el texto que más rápido me salió".

ENTRE ERRATAS Y PROYECTOS. "La última pieza que escribí fue *Salomé*, obra que tuve mucho tiempo en el freezer. Está basada, naturalmente, en la Biblia y en la famosa obra de Oscar Wilde. Ahora, como primicia, debo decir que esa obra contiene un error de tipeo descomunal. Cuando se describen los personajes, aparece una vieja que dice llamarse Madre de Reina, es decir que sería la abuela de Salomé. Esa mujer le dice a Salomé: 'Yo te amamanté, no tu madre'. Pero, ¿cómo una abuela va a amamantar a su nieta? En realidad no es la Madre de Reina, sino la Mae de Reina. Tiene la misma edad que la madre de Salomé y es el ama de cría. Originalmente era Mae, pero al pasarla al diskette para entregarla a Emecé, me equivoqué y puse Madre, y así quedó."

Y como para destrozar la leyenda que indica que contar un proyecto es, entre la gente de teatro, condenarlo al fracaso, Castillo enumera sus próximos trabajos dramáticos: "Tengo un esquema, desde hace bastante tiempo y lo charlamos con Alfredo Alcón. También, una versión de *Israfel* para un actor solo que se llama *Suite*, y algunas anotaciones para hacer dramas sobre los cuentos 'Una estufa para Matías Goldoni' y 'Also sprach el señor Núñez'".

La historia, uno de los más fuertes componentes de su teatro fue y sigue siendo el punto de partida para que Abelardo Castillo continúe en su tarea. "Más allá de que cada cosa que escribo elige el género en el que va a ser desarrollada, quiero seguir escribiendo teatro, ya que en él puedo tratar temas que no me animo a abordar desde la narrativa."

ESCRITURA EN ESCENA



Gritos y Susurros

Sobre las piedras de Jericó

• Para el espectador que no haya leído previamente *Sobre las piedras de Jericó* resultará muy difícil apreciar a través de lo que se ofrece en el escenario –la crítica se basa fundamentalmente sobre actores, escenógrafo y director– las bondades de este rico y polémico texto dramático que, aunque algo discursivo y por momentos reiterativo, plantea con seriedad sutiles interrogantes acerca del comportamiento humano, especialmente cuando se halla frente al cambio inevitable. (Sin firma, *La Nación*, 31/7/1975.)

El señor Brecht en el salón dorado

• El público, luego de acumular angustia y tensión, estalló en una ovación, premiando así, una realización destacable. Llama al público a reflexionar sobre nuestro pasado (¿o nuestro presente?), a cómo fuimos inmovilizados y qué haremos con esta carga: vivir resentidos o evolucionar. (Sin firma, *Clarín*, 9/10/1983.)

Israfel

• El milagro se produjo y Buenos Aires asiste ahora al redescubrimiento de un intérprete (Alfredo Alcón) que parece haber nacido para el personaje del atormentado poeta norteamericano que Abelardo Castillo convirtió en una potencia dramática relevante. (Kive Staif, *Claudia*, julio de 1966.)

• No es una biografía lo que salta a la escena. La obra de Abelardo Castillo recrea a su modo un aspecto de Poe. Es un Poe –como él mismo lo confiesa– donde hay mucho de Castillo, de la carne biográfica de Castillo. Y no puede ser de otro modo. (Dora Lima, *El Mundo*, 3/5/1966.)

• El teatro argentino vivió una noche inolvidable con el estreno de *Israfel* de Abelardo Castillo. Al promediar el segundo acto, una ovación a telón abierto acompañada de "bravos" que se prolongó durante varios minutos, dio la pauta de lo que iba a ser el final del espectáculo, donde el público expresó su entusiasmo en forma delirante. (Sin firma, *Pantalla chica*, mayo de 1966.)

El otro Judas

• Es posible que esta predilección de los autores argentinos por lo extranjero en su temática se deba al clima que existe en el teatro argentino a favor de lo importado. Los viajes de los representantes de autores foráneos se esperan con impaciencia, y una vez que llegan de lejanas tierras, sus oficinas son tiendas en las que se exhiben unos ávidos la mercadería recogida en Londres, París o Nueva York... que no siempre es de primera calidad. Se debe competir contra esta indiana fascinación por lo exótico, y no se cae en la cuenta de que lo acertado es responder con autenticidad. (Jaime Potenze, *Criterio*, 8/2/1962.)

• Amigo Potenze, los hombres tienen por allí algo que se llama inteligencia, y los interrogantes brotan como agua de manantial, y hay que responderlos, hay que buscarles salida. Eso pasa con la mayoría de las personas que, como Castillo, no usan el dogma de sombrero ni poseen la cabeza para separar los pabellones auriculares. Naturalmente que usted tiene todo el señorial derecho de usar de sombrero lo que se le antoje, pero, Potenze, por favor, abandone la crítica teatral y siga su vocación: hágase arqueólogo. (Arnoldo Liberman, Respuesta a Potenze aparecida en *Criterio*.)

La aparición en la década del 60 de "Contra la interpretación" convirtió a la norteamericana Susan Sontag en un referente ineludible para acercarse a las nuevas concepciones e ideas del arte. Luego seguirían una serie de ensayos: "Sobre la fotografía", "La enfermedad y sus metáforas" y "Bajo el signo de Saturno", entre otros, que la consolidaron como una de las analistas más lúcidas de los fenómenos culturales contemporáneos. Paralelamente a esta tarea, Sontag incursionó en el cine y la ficción. "El amante del volcán" es su tercera novela y una fascinante incursión por la historia de Lady Hamilton y sus amores con el almirante Nelson. Junto a una entrevista en la que Sontag fija posiciones estéticas y políticas, un fragmento de la presentación de la novela en España de Juan Goytisolo.



"EL AMANTE DEL VOLCAN"

LA TERCERA NOVELA DE SUSANA SONTAG

LA INTELIGENCIA EN ERUPCION

JESUS GARCIA CALERO

El Romanticismo británico está plagado de arquetipos que curiosa u obstinadamente confluyen en tierras italianas. La sombra de Keats no nos oculta la estancia triangular de Byron y el matrimonio Shelley. Y ellos tampoco roban intensidad al triángulo, más célebremente escandaloso, formado por el almirante Nelson y el matrimonio Hamilton. Se trata de una historia narrada ahora en *El amante del volcán*.

Por esta novela transcurren las pasiones, la vanidad, las victorias y derrotas del tiempo y de los hombres. Todo partió de una visita a una tienda de grabados de Londres, hace 12 años, en la que Susan Sontag encontró varias imágenes coloreadas de un volcán. Después descubriría que se debían a la mano y la observación de William Hamilton, y ha terminado escribiendo la historia de este hombre. Pero, ¿por qué mira Susan Sontag atrás?

–No sé si aprendemos de la Historia, sé lo que uno puede aprender de ella. Vivimos una época de amnesia. La cultura de los países ricos se centra en el presente, pero no ocurre lo mismo en los países pobres. Se nos ha enseñado muy bien a olvidar, tanto lo que fuimos como lo que nos rodea, se nos ha enseñado a olvidar perfectamente, y ésa es la base de nuestro optimismo.

–¿Y por qué mira esa época?

–No es casualidad. La era de las revoluciones empieza hace doscientos años, nos trae la edad moderna. Así podemos comprender qué es la edad moderna. Pero mi novela no es la novela histórica normal, porque está escrita con una voz actual.

–Hay quien dice que hoy estamos ante las mismas preguntas que se hizo el Romanticismo...

–Es cierto, nos preguntamos cosas muy similares. Eso supone que estamos empleando los mismos conceptos, lo cual me parece intolerable. Debemossaltar sobre los tópicos. Yo soy muy crítica con nociones como la que enfrenta pasión contra razón.

–Usted afirma que la pasión es otro tipo de pensamiento...

–No me gustan los razonamientos que polarizan las cosas. Con ellos la pasión se hace estúpida y la razón es algo muy seco. Pero la pasión puede ser inteligente y el pensamiento es apasionado. Cuando se enfrentan, suele primar la razón a costa de la pasión, lo cual es antirracionalismo. Sin duda, estamos en una época muy antirracionalista.

–¿En qué sentido?

–Cuando escribí mis ensayos sobre medicina lo hice pensando en una buena recepción por parte de los lectores. Pero algunos objetaron que la medicina era brutal. Por ello, aseguran, buscan otras terapias y acusan a los médicos científicos de falta de implicación humana, y dicen: "Son racionalistas". Yo pienso que si uno tiene cáncer o lo atropella un coche debe ir a un hospital, porque si no se arriesga a morir. Esta revuelta contra la razón por visceralidad no es buena para la salud, como no es buena para la política ni para la cultura.

–¿Qué inquietudes y qué calmas ha despertado en usted un personaje tan peculiar como Lady Hamilton?

–Me enamoró. Una vez que aparece en la novela, no pude superarlo. Pero no sabría desligarlo de lo que me ocurrió con el resto de los personajes. No obstante, adoro su energía, su entusiasmo, su inteligencia. Me encanta lo que tiene de persona hecha a sí misma. Ahora bien, la novela acaba con la voz de una víctima del carácter de esta mujer, es decir, con un toque de crítica a Lady Hamilton en boca de una revolucionaria.

–¿Por qué cree que la mujer prefiere al héroe Nelson y no al "cavaliere" Hamilton?

–No, la mujer no es un camino u otro. Si hablamos de "la mujer", generalizamos, como si hablásemos de una minoría. Lady Hamilton es una mujer muy particular, con algo de diva, pero las mujeres pueden ser cualquier cosa, igual que los hombres.

–Entonces la cita de "Cosi fan tutte" que encabeza el libro, ¿es una ironía?

–No (se ríe). Lo que pasa es que, cuando me puse a escribir este libro, que reúne muchas de mis obsesiones, tenía claro el título, la dedicatoria a mi hijo, ese epígrafe y la última frase...

–"Malditos sean todos ellos"

–Sí, lo que me faltaba era un personaje que tuviese motivos suficientes para decirla. La revolucionaria no apareció sino al final.

–¿Cómo fue la génesis?

–La novela es para mí un gran viaje. Al principio me entusiasmé. Pensé que iba a hallar lo mejor de todos los personajes, los idealicé y luego, al final de la obra, tuve que volver atrás y ver qué estaba mal, cuáles habían sido y eran sus errores. Fue como una cámara que se aleja en un "travelling" hacia atrás, desde un primer plano a un plano general de la escena. La conclusión es que a estos personajes los amo en primer plano, pero en el plano general no.

–¿Vivimos sobre un volcán?

–No me gustaría emplear la metáfora gratuitamente, pero creo que en un sentido sí. Permitir la destrucción de Bosnia ha sido una catástrofe para Europa, y las generaciones venideras lo verán como un gran error. Los gobiernos occidentales han decidido dejar que ocurra, pero sus consecuencias serán un desastre. Nuestro siglo ha sido muy breve. Empieza en 1914, porque hasta entonces coleaba el XIX, cuando un pretexto fútil desencadena en Sarajevo la Gran Guerra. Por una macabra coincidencia, el siglo XXI ha empezado en esa misma ciudad, la capital bosnia. Pero ahora es una consecuencia del suicidio del imperio soviético.

–¿Entonces, la erupción no ha hecho sino comenzar?

–Es el principio de otros conflictos, desde luego, y la prueba la tenemos en Chechenia, de guerras que utilizan los choques étnicos como tapadera, porque los problemas no son étnicos. Antes las guerras eran entre potencias o de carácter colonial, pero este tipo de guerra es nuevo. No sólo está la parte que observamos más atentamente, porque la destrucción a la que Africa está sometida es muy grave, aunque no sea sólo militarmente. No podemos desempeñar aún el mismo papel que en la Guerra Fría.

–¿Por qué?

–Porque parece que sólo nos preocupan la economía y la inmigración, que ya se está conteniendo en muchos países. Pero no pensamos en los cientos de miles de refugiados de Bosnia, y los de todas las guerras.

–¿A qué se debe esa pasividad?

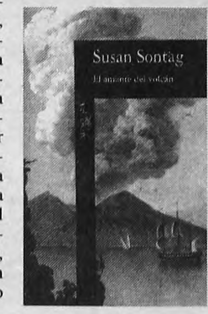
–Nuestra civilización se ha construido sobre el entretenimiento, lo cual llega al terreno del entretenimiento ideológico, que hace a la gente parecer estúpida. Tenemos una idea falsa de la democracia. Las decisiones importantes las toman unas 2000 personas en el mundo y son su responsabilidad. La gente los sigue. Si los dos mil no quieren actuar, alegan que la gente no tiene interés. Esto no ocurrió en la guerra del Golfo, que fue una guerra popular en mi país. Cuando Bush dijo que era lo que había que hacer y que Saddam Hussein era como Hitler, todo el mundo lo siguió. Si se hubiera tratado igual a Milosevic, si lo hubiesen arrojado a los pies de la gente, los habrían seguido de igual modo que entonces. No se pueden agazapar detrás de una supuesta falta de popularidad para intervenir en Bosnia

"LA CONCIENCIA MORAL DE LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA"

JUAN GOYTISOLO

Al enumerar a vuela pluma los diferentes aspectos de la actividad creadora de Susan Sontag, me dejaba algo fundamental en el tintero. Me refiero a su compromiso concreto, eficaz y valiente –con una valentía a la vez física y moral muy escasa por cierto en los escritores e intelectuales del estúpidamente llamado "sexo fuerte"–, con las causas políticas y humanas más apremiantes de los últimos 30 años; oposición a la encarnizada e inútil guerra de Vietnam, que la condujo a viajar a Hanoi en el momento más intenso de los bombardeos de la aviación norteamericana (había que escuchar la voz del otro y recogerla, como hizo, con modestia y honradez); sostenida militancia feminista, que ha sabido sortear las trampas y extremismos en los que a veces han caído los colectivos marginales; apoyo al diálogo palestino-israelí y la busca de una paz justa entre los descendientes enfrentados de Abraham; por fin, sus estancias en la ratonera humana de Sarajevo, en esa reserva particular de caza de los terroristas y matones de Karadzic.

Me permitiré aquí un inciso de carácter personal. Conocí a Susan Sontag en Venecia en agosto de 1967, adonde fuimos invitados a la Muestra Cinematográfica y coincidimos en nuestro aprecio de las obras presentadas por Buñuel y Godard. Tres años después, durante mis cursos universitarios en Norteamérica, la visité en Nueva York y allí tuve la suerte y honor de que me confiara en exclusiva la publicación y traducción en la efímera pero ya mítica revista *Libre*, de su lúcido e incisivo ensayo sobre el feminismo, el mejor texto que conozco sobre el tema y cuya lectura me transformó: el yo que acabó ésta no era el mismo que el que la había iniciado; yo era ya otro, al menos en lo que toca a la visión del ser y existencia de la mujer. Luego, tras varios encuentros en París y uno en Santander, en un cursillo de verano sobre la adaptación cinematográfica de la obra literaria dirigido por Guillermo Cabrera Infante –en el que por cierto, y vaya esto de ejemplo del funcionamiento y escala de valores reinante en la cultura oficial española, el excelentísimo señor rector no pudo atenderla como era debido porque andaba muy ocupado paseando del bracete con Julio Iglesias–, nos volvimos a ver en Berlín en mayo del '93. Ella venía de Sarajevo y me convenció de la urgencia de testimoniar sobre el genocidio y los desastres del asedio. Sin Susan Sontag, mi *Cuaderno de Sarajevo* y cuanto he escrito antes y después de un segundo descenso a la trampa mortal de la ciudad sitiada, no existiría. Por ello le doy públicamente las gracias: las visiones del cerco no me abandonan desde entonces y, con su fuerza corrosiva, forman parte de mi vida intelectual y moral. Vivir estas horas cruciales en las que Susan iniciaba sus ensayos del montaje de ese esperado Godot que nunca llega a socorrer a los sitiados fue un privilegio terrible: la tragedia bosnia es una vía brutal de conocimiento de las posibilidades de luminosidad e ignominia de la especie humana. Las horas valen allí días; los días, semanas; las semanas, meses. Las amistades se afianzan con recuerdos imborrables. No sé cuándo veré de nuevo a Susan después de esta presentación. Pero conozco el lugar: en los Reales y bien Reales Sitios, en este epicéntrico Sitio de los Sitios en el que, desafiando los obuses, morteros y balas de los francotiradores, decenas de millares de mujeres y hombres salen diariamente a la calle en busca de agua, leña y comida, víctimas de la cobardía y cinismo de nuestros gobiernos.



Susan Sontag es esto y mucho más: conciencia moral de la sociedad norteamericana, analista sin concesiones de las venturas y extravíos de la modernidad, autora de novelas espléndidas como *El amante del volcán*, que invitan a su lectura y relectura y devuelven su sabor a nuestra mejor y más vieja compañera: la palabra